

Zum Prinzip der „aufeinander untereinanderliegenden sich fortwährend ineinanderschiebenden und verschiebenden Bilder“ in Thomas Bernhards *Gehen*

Bemerkungen zur Eingangssequenz¹

„Thomas Bernhards Werk stellt für die Literaturwissenschaft“ mit den Worten Schmidt-Denglers „die radikalste Herausforderung in der österreichischen Literatur seit 1945 dar“². Dabei gründet sein Status als interessanter, aber auch diskussionswürdiger Autor³ neben der spezifischen „Wahl eines Tones“⁴ in einer neuen Darstellungsweise, die sich maßgeblich gegenüber einer einseitig realistisch sich gebenden und unilateral „als Abbild der Wirklichkeit“⁵ sich verstehenden Literatur abhebt. Seine Prosastücke geben ihre Besonderheit nicht nur dadurch zu erkennen, dass die brüchig-gebrochenen Figurenkonzepte in eine durchweg finstere und äußerst künstlich gehaltene Sprechlandschaft eingebettet sind, Bernhards Bücher „unterminieren die etablierten Codes, stellen herkömmliche Weisen, Texte und Wirklichkeit zu verarbeiten, radikal in Frage“⁶, wie Bode bemerkt. Wir haben es somit auch mit Texten zu tun, die „es ablehn[en], unseren Gewohnheiten und unserer Ordnung sich zu unterwerfen“⁷. Bernhard inszeniert in diesem Sinne bis zum oft lediglich auf ein Provisorium herabgestuften Endpunkt⁸ auch

- 1 Dieser Aufsatz stellt eine stark gekürzt und überarbeitete Version eines Unterkapitels meiner Dissertation dar.
- 2 Schmidt-Dengler, Wendelin: »Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)«. Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thomas Bernhard. In: Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2002, S. 9-18, hier: S. 9.
- 3 Als Beleg für „die Intensität der Rezeption“ dienen Schmidt-Dengler die „Reihe von Sammelbänden“, „regelmäßig stattfindende Tagungen“, „die offenkundig nicht erlahmende Produktion von Diplom- und Examensarbeiten“ und die „unzähligen Dissertationen und auch Habilitationsschriften“. (Ebd., S. 10.)
- 4 Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Hamburg: Claassen 1959, S. 17.
- 5 Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1995, S. 12.
- 6 Bode, Christoph: Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Geyer, Paul / Hagenbüchle, Roland (Hg.): Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1992, S. 619- 657, hier: S. 627.
- 7 Robbe-Grillet, Alain: Argumente für einen neuen Roman. Essays. München: Carl Hanser 1965, S. 21.
- 8 Verwiesen sei in dieser Hinsicht etwa auf die Aussage Bernhards im Interview mit Krista Fleischmann, dass für ihn selbst die „Auslöschung“ nichts anderes bedeute, als der „Wieder-

innerhalb der literarischen Zwischenräume, seine Texte als eine Aneinanderreihung und Anhäufung von zirkulären Bewegungsabläufen, Sprech- und Reflexionssequenzen. Diese Eigenart gilt es nun am Beispiel von *Gehen* näher zu besprechen.

Am Anfang steht hier die Absprache Oehlers mit einem namenlos-bleibenden Ich-Erzählers über die Notwendigkeit seine schon lange bestehende Gewohnheit am Montag mit Karrer und am Mittwoch ausschließlich mit ihm zu gehen neu arrangieren zu müssen. Mit Karrers Einweisung in die Nervenheilstation Steinhof erfährt nämlich das Ritual eine einschneidende Zäsur. So beginnt *Gehen* wie viele andere Texte des Autors auch damit, dass nach einem die Existenz der Figuren betreffenden Wendepunkt eine problematische Fragestellung oder ein Recherche- und Untersuchungsthema folgt und dann allmählich weitere Problemkomplexe in den Vordergrund und „Protagonisten“ in Erscheinung treten, die „in sich selbst gefangen, in einem reflexiven Selbst- und Rückbezug, eingesperrt im eigenen Hirn“⁹ immer wieder nach „festgefahrene[n] Gewohnheiten“¹⁰ und „eigenartige[n] Rituale[n]“¹¹ handeln. Karrers Ausfall setzt in unserem Fall aber darüber hinaus auch den markanten Initialpunkt für eine die ersten Sätze bestimmenden wie auch äußerst künstlich in die Länge gezogenen kontrapunktischen Vergleich. Dieser bezieht sich einmal auf die Abläufe „bevor“ und „nachdem Karrer verrückt geworden ist“¹², dann aber auch grundsätzlich auf jene unterschiedlichen Modalitäten eines vor dem Ausfall des einstigen Wegbegleiters liegenden Gehen „am Mittwoch“ und dem Gehen „am Montag“. Um diesen unübersichtlich gestalteten Passus besser nachvollziehen zu können, sei er an dieser Stelle ausführlich zitiert und die einzelnen Sätze durchnummeriert:

(1) Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. (2) Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. (3) Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag,

beginn des Neuen“. (Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Österreichische Staatsdruckerei 1991, S. 258.)

- 9 von Hoff, Dagmar: Verfinsterung. Thomas Bernhards Textstrategie der Sinnverdunkelung in der Erzählung *An der Baumgrenze*. In: Honold, Alexander (Hg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 59-65, hier: S. 59.
- 10 Marquardt, Eva: Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards. In: Matthy, Dietrich (Hg.): Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen u. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 229-243, hier: S. 232.
- 11 Winterstein, Stefan: Reduktionen, Leerstellen, Widersprüche. Eine Relektüre der Erzählung *Gehen* von Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard Jahrbuch 2004. Hrsg. v. Martin Huber, Manfred Mittermayer, Wendelin Schmidt-Dengler und Svetlan L. Vidulich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, S. 31-54, hier: S. 31.
- 12 Bernhard, Thomas: Gehen. In: Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 12: Erzählungen II. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 143.

nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. (4) Während wir am Mittwoch in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. (5) Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch).

Der Verlust eines wichtigen Wegbegleiters scheint zunächst durchaus im Mittelpunkt zu stehen, ein Verlust, der für Kahrs den „tragische[n] Anlaß“¹³ darstellt, für Fischer gar ein Ereignis, das nicht bloß Oehler dazu zwingt, seine ehemalige Gewohnheit ändern zu müssen, sondern darüber hinaus dessen Subjektverlust einleitet. Aufzuzeigen wäre nach Fischer daher auch jener

Prozeß eines exzentrischen Denkens, das, angestoßen und angetrieben von einer unbedingten unbestimmbaren Erfahrung eines Nicht-Subjektiven (das im Begriff des „Choc-Ereignisses“ thematisiert wird), sich gegen dasselbe zu behaupten und zu erhalten sucht und das eben dadurch aus sich, d.h. aus der Sphäre der welthaften Subjektivität, hinausgetrieben wird. Im Wissen um das vom unmittelbaren Wissen ausgeschlossene „Mythische“ verliert die Subjektivität ihre Souveränität gegenüber einer dinghaft objektiven Welt, sie verliert den ihr so selbstverständlichen Anspruch auf Selbstbestimmung in der Weltbestimmung.¹⁴

Um nicht über diese Frage nach den konkreten Auswirkungen von Karrers Verlust auf Oehler oder über jene, ob die Szene im rustenschacherschen Laden, in der Karrer die Grenze zum Wahnsinn überschritten hat, nicht den eigentlichen narrative Mittelpunkt bildet, gleich ins Fahrwasser unterschiedlichster Lesarten und Interpretationen zu geraten, sei an dieser Stelle der Hinweis erbracht, dass am Anfang weniger die Frage nach der Ursache des „Verrücktwerdens“, sondern einzig der Akt selbst den Auslöser darstellt. Dieser fungiert als Angelpunkt für eine alternierend-divergierende hin- und herpendelnde Bewegung zwischen einer von Oehler hauptsächlich vertretenen Sprechposition und einer vom Ich-Erzähler eingenommenen Reflexionshaltung.

Dem Autor dient sie ferner dazu die ersten Sätze mit dem formalen Überbau einer überstrapaziert wirkenden Wiederholungs- und Potenzierungspoetik einzuleiten, so dass in irritierender Weise auch eine Verschränkungs- und Verkomplizierungstechnik einhergehend mit einem die Unübersichtlichkeit befördernden Reduktionismus auf engstem Raum zum Tragen kommt. Offensichtlich „bemüht er sich eher um höchstmögliche Komplexität“¹⁵, hat bereits Fischer hierzu richtig angemerkt. Daraus erwächst freilich – mit einfachsten sprachlichen Mitteln – eine unkonventionelle Ausdrucksform und ein

13 Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 147.

14 Fischer, Bernhard: „Gehen“ von Thomas Bernhard. Eine Studie zum Problem der Moderne. Bonn: Bouvier 1985, S. 11.

15 Ebd., S. 72.

Verzögerungsmechanismus¹⁶, durch den das Zirkuläre einer vermeintlich auf der Stelle tretenden Gesprächsführung auch nicht als semantische Nullprogression im beliebten Gewand einer dialogischen Schieflage, etwa eines aneinander Vorbeiredens oder Missverstehens zum Ausdruck gelangt. Die wie hier augenfällig auf die spitze getriebene Wiederholung von Gleichem würde nach Eco zu einer Entsemantisierung des Bedeutungsgehalts führen und die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten auf eine harte Probe stellen:

[...] wenn die Form aufhört, dem Empfänger reizvoll zu erscheinen; doch in diesem Fall kommt offensichtlich das Nachlassen der Aufmerksamkeit ins Spiel: eine Art Gewohnheit an den Reiz, durch die einerseits die Zeichen, aus denen er sich zusammensetzt – wie ein zu lange betrachteter Gegenstand oder ein Wort, dessen Bedeutung wir uns immer wieder obsessiv vorgestellt haben –, eine Art von Überwältigung erzeugen und stumpf erscheinen [...]. Der Prozeß der ästhetischen Rezeption wird hier blockiert und die betrachtete Form auf ein konventionelles Schemata reduziert, in dem unsere zu lange provozierte Sensibilität sich ausruhen möchte¹⁷.

Dem ist freilich zuzustimmen, auch wenn Lobsiens Erörterung den paradoxalen Charakter einer überbordenden Wiederholungspoetik m.E. nuancierter zum Ausdruck bringt und die mögliche Wirkung auf den Leser genauer zu benennen vermag:

Eine Wiederholung markiert Bedeutsamkeit, indem sie dasselbe Element mehrfach in die Wahrnehmung bringt. Aus dieser ziemlich banalen Tatsache folgt [sic!] nun aber durchaus Widersprüchliches. Wenn Bedeutsamkeit mehrfach dargeboten werden muß, um in seine Bedeutsamkeit zu gelangen, dann wird es in seiner singulären Präsenz, seiner Kraft zur Wörtlichkeit, geschwächt; es verwandelt sich in ein Serienphänomen. Dies ist aber ein poetischer Grundkonflikt: Das wirklich Prägnante und Relevante ist der (und das) singuläre Moment – die Wörtlichkeit; soll diese aber – durch Wiederholung – noch einmal hervorgehoben werden, so verliert sich ihre markante Identität an das Spiel der Differenzen zwischen den Gliedern einer Reihe. Der poetische Text muß also entweder darauf bauen, die ausgezeichneten Wörtlichkeitsmomente an die unkalkulierbare Flüchtigkeit des je singulären ereignishaften Vorkommens preiszugeben, oder aber sie zu markieren, in immer neuen Präsenzen darzubieten – um den Preis, daß sich die mehrfach besetzten Stellen wechselseitig entwerten und daß sie die Frage nach der Selbigkeit dieses wiederholten Selben ins Leere laufen lassen.¹⁸

Neben der „verwirrenden Rhetorik der zeitlichen Bezüge“¹⁹ und die willentliche Ausparung des Erzählrahmens, in dem sich alles Gedachte und Gesagte in verbindlicher Abfolge einordnen ließe, werden in den Anfangssätzen, auch wenn ein sprachlicher Au-

16 Vgl. Meyer-Arlt, Regine: Nach dem Ende. Posthistoire und die Dramen Thomas Bernhards. Hildesheim, Zürich und New York: Olms-Weidmann 1997, S. 124.

17 Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 82. Vgl. hierzu auch Sontag 1995, S. 22. Es verwundert daher kaum, wenn Reich-Ranicki angesichts einer solch dezidiert stilistischen Entscheidung des Autors bei der Besprechung des Romans *Verstörung* zum Ergebnis gelangt, dass „eine so ungeheuerliche Anhäufung düsterer, perverser und grausamer Elemente gegen die Ökonomie des Romans schlechthin verstößt: Was in einer solchen Fülle zu sehen ist, verfehlt die beabsichtigte Wirkung und ermüdet, statt aufzuschrecken.“ (Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden. Zürich: Ammann 1990, S. 16.)

18 Lobsien, Eckhard: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München: Fink 1995, S. 16.

19 Kahrs 2000, S. 154.

tomatismus den Inhalt beinahe zu vertilgen droht, neben dem markierten Wendepunkt in Oehlers Gehexistenz, nichtsdestotrotz auch zentrale Momente kenntlich gemacht. Angeboten werden bereits die wesentlichen Themen und Motive, also Grundelemente wie das Gehen, Sprechen und Denken, dann die Figuren (Karrer, Oehler, Ich-Erzähler) und ein für den weiteren Erzählvorgang nötiges Telos (Karrers Verrücktwerden), ja sogar sporadisch ein erzählerischer Hintergrund (Gespräch über die Neuordnung der Spaziergänge, ein im Hintergrund ablaufender Spaziergang). Mit dem Versuch der spekulativen Erschließung dessen, was der Autor bewusst dem Leser unterschlägt, muss daher auch das vor Augen geführt werden, was der Passus abseits des Redundanten an Propositionen anbietet. Auch kommt der Wiederholung durchaus eine semantische Funktion zu, wenn beispielsweise in der temporalen Divergenz zwischen der Aufforderung Oehlers an den Ich-Erzähler im zweiten Satz und dessen darauffolgender Einwilligung oder wenn zwischen dem Gedanken des Ich-Erzählers im vierten Satz und der darauffolgenden davon unabhängigen Aussage Oehlers über den selben Sachverhalt die Wiederholung dadurch an Bedeutung gewinnt, das sich zwischen Aufforderung und Einwilligung, Vermutung und Bestätigung eine Zeitspanne auftut, die, wie minimal sie auch sein mag, durch die Wiederaufnahme selbst des inhaltlich Gleichen zum Ausdruck gelangt.

Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist.

Während wir am Mittwoch in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch).²⁰

Daher ist Mainberger zuzustimmen, wenn sie von der These ausgeht, dass „statt zu verkürzen“, die Wiederholung allein aus ihrem enumerativen Charakter heraus, „verbreitet“, „statt zu verfestigen verflüssigt“. Gerade im Zusammenhang mit den Anfangssätzen von *Gehen* zeigt sich, dass die Wiederholung auch nicht „vereinfacht [...] sondern vervielfältigt, [...] nicht ab[schließt], sondern öffnet, und all das kritisch perspektivierend.“²¹ Zugleich stellt sie zweifellos für Bernhard ein Stilmittel dar, das die Künstlichkeit seiner Texte offenlegt. Welchen Stellenwert ein derartiger Kunstgriff einnehmen kann, macht etwa Deleuze deutlich, wenn er erklärt:

20 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 143.

21 Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin und New York: De Gruyter 2003, S. 77.

Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung. Sie stellt das Gesetz in Frage, sie denunziert dessen nominalen oder allgemeinen Charakter zugunsten einer tieferen und künstlerischeren Wirklichkeit²²

1.

Rein formal betrachtet divergieren die Hauptsätze in verschiedenster Weise von einander: ersten durch den Modus des Geäußerten und Gedachten bzw. die Verbindung beider Modi im zweiten Satz und nicht zu letzt durch die verschiedene Ausrichtung des Sprechaktes, wobei hier in bezeichnender Weise sich bereits in den ersten Sätzen eine signifikante Rollenverteilung auftut²³. Diese ließe sich nun in der Weise benennen, dass während der Ich-Erzähler das von Oehler Gesagte lediglich konstatiert, seine Einwilligung nachreicht und im Anschluss auch eine Vermutung äußert, Oehler sich ausschließlich im Duktus des Erklärens und der Anweisung artikuliert. „Figuren ergänzen sich“ bemerkte Kahrs „und reden die gleiche Sprache“²⁴. Dies ist freilich, wie hier bereits angedeutet, keineswegs der Fall. Festzustellen wäre in diesem Zusammenhang, dass *Gehen* zunächst mit einer Reflexion des Ich-Erzählers einsetzt, die im Ton einer resümierenden Feststellung eine temporale Ebene markiert, die in Bezug zu der in der direkten Rede zitierten nachstehenden Aufforderung Oehlers ebenso wie zu der im Anschluss darauf „ohne Zögern“ artikulierten Willensbekundung des Ich-Erzählers in ein nachzeitiges Verhältnis gesetzt wird. Die verwendete Perfekt-Form („habe ich zu Oehler gesagt“) betont in diesem Zusammenhang die Vorzeitigkeit der Aufforderung. Damit wird hinlänglich die räumlich und zeitlich gesonderte Reflexionsposition des Ich-Erzählers bestätigt, aus der heraus er ein bereits Geschehenes mit Belegen in Form von wortwörtlichen wie auch sinngemäßen Zitaten anreichert und sich so als rekonstruierende und am Rande auch kommentierende Instanz zu erkennen gibt. Allerdings bleibt die Eingangsreflexion dennoch, obgleich sie das Nachfolgende inkludiert, in Abwesenheit jeglicher Adverbiale, die die nötige Relation zwischen diesen zwei von einander getrennten Zeiträumen spezifizieren könnten, seltsam unbestimmt. Dadurch lässt sich bereits hier behaupten, dass die einzelnen Sätze in diesem Passus zwar einer unterschiedlichen raum-zeitlichen Position entstammen, doch geben sich die Sprünge, unter der Konzession einer peniblen Störung der temporären wie räumlichen Kohäsion, unmissverständlich als kontingente Bestandteile des Textes ebenso zu erkennen, wie die Praxis des Autors diese geflissentlich zu übergehen.

Gleichwohl ließen sich für die Eingangssequenz zwei mögliche Erwägungen hinsichtlich einer temporalen Chronologie in Betracht ziehen. Erstens: Während Satz (1)

22 Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. 2., korrigierte Auflage. München: Fink 1997, S. 17.

23 Ebd., S. 34.

24 Kahrs 2000, S. 153.

und (4) die Gedanken des Ich-Erzählers in Gesellschaft Oehlers zu einem bestimmten Zeitpunkt wiedergeben und Satz (3) eine Rückschau auf eine unbestimmte Vorvergangenheit bildet, könnte zweitens auch die Möglichkeit anvisiert werden, dass im Vergleich zu Satz (3) die Einstiegsreflexion einer übergeordneten Erzählebene und somit einem posthumen Zeitpunkt zugeordnet werden. In diesem Fall wäre ohne ersichtliche Kennzeichnung eines Perspektivwechsels unvermittelt von der Erzähl- auf die Handlungsebene geschwenkt worden, auf der der Erzähler im zweiten und den darauffolgenden Sätzen von sich als Akteur berichtet, der von Oehler aufgefordert wurde, ihn auch am Montag zu begleiten. Ein nicht unanfechtbares Argument für eine solche Lesart wäre in der ersten Verwendung der Präsensform des Verbs denken („denke ich“) im vierten Satz²⁵ zu sehen, wie auch im rekapitulierenden Ton der ersten Reflexion und die Verwendung des Zeitadverbs „jetzt“, das nicht nur eine Gegenwart bezeichnen muss, die aktuell abläuft, sondern einen weitaus grösseren Zeitabschnitt bezeichnen kann. Neben der Kennzeichnung des Gegensatzes von real dargestellter und chronologisch zu denkender Reihenfolge der Gedanken, des Gesprochenen und der Ereignisfolge, leistet eine solche spekulative Analyse bereits eine Veranschaulichung der Vielzahl an Möglichkeiten evident-plausibler Rekonstruktionsversuche, die freilich der äußerst problematischen Aussparung erzähllogischer Einbettung geschuldet sind.

Will man jedoch diesem Mangel an temporalen Angelpunkten und der anachronen Erzählweise etwa mit der nahe liegenden Einsicht begegnen, dass es sich hierbei lediglich um eine Berichterstatterfiktion handelt, die im Nachhinein alles Gesagte und Getane – ungebunden an jegliche Abfolge – referiert und kommentiert, oder gar wie es Sorg behauptet „aufgeschrieben“²⁶ hätte, zeigt sich sogleich in der nachstehenden Vermutung des Ich-Erzählers über die unterschiedliche Gehgeschwindigkeit am Montag und am Mittwoch und die unmittelbar diese bestätigende Aussage Oehlers, dass er „[a]us Gewohnheit“ immer „am Montag viel schneller [gehe] als am Mittwoch“ die Zwickmühle in die einen eine solche Lesart bringt. Sollte es sich hierbei wirklich um einen im Nachhinein verfassten Bericht handeln, bleibt der Umstand, dass der Ich-Erzähler das von Oehler dadurch für ihn bereits Erläuterte und aus eigener Erfahrung mittlerweile auch Nachvollzogene lediglich zu wännen glaubt, fragwürdig. Aus der Sicht des Wissens- und Gedächtnisstandes heraus, lässt sich auch insgesamt beobachten, dass unser Ich-Erzähler an manchen Stellen, etwa im besagten vierten Satz über ein relativ eingeschränktes Wissen verfügt; wieso er dann plötzlich über einen ausgeprägten Wissensstand aufwarten kann, kann nicht plausibel zurückverfolgt werden. Beispielsweise stellt er zu einem späteren Zeitpunkt vollkommen unvermittelt fest, dass Oehler nicht

25 Für Kahrs wäre bereits der „Rückfall ins Präsens“ ein Indiz dafür, dass wir es hier mit einem „Subjekt“ zu tun haben, das „ohne personale Identität bleibt“ (Ebd., S. 179.)

26 Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. München: Bernhard 1977, S. 165.

nur häufig Karrer zitiere, „ohne ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen“, vielmehr würde er sogar „sehr oft ein von Karrer gedachtes Denken“²⁷ als Eigenes ausgeben. Dem Ich-Erzähler scheint es in diesem Zusammenhang auch möglich zu sein, die Herkunft bestimmter von Oehler verwendeter Begriffe auf Karrer zurückzuführen wie:

*[m]enschliche Natur [...] entsetzlich und widerwärtig und grauenhaft und unendlich traurig und fürchterlich und abscheulich [...]*²⁸.

Dies impliziert jedoch eine besondere Kennerschaft der Karrerschen Sprache bzw. seines Denkens, die der Text in dieser Form, zwar Oehler zuspricht, da dieser „zwanzig Jahre lang“ mit Karrer „durch die Klosterneuburgerstraße gegangen“ sei und auch seine Kindheit und seine Jugend mit ihm verbracht habe, sie aber eben nicht mit dem Ich-Erzähler in Zusammenhang bringt. Eine unmittelbare Verbindung zwischen Ich-Erzähler und Karrer wird lediglich am Rande dadurch angedeutet, dass „auch über“ ihn „Hunderter Zettel“ mit „Bemerkungen Karrers“²⁹ existieren würden. Inwieweit der Ich-Erzähler allerdings mit Karrer in der Vergangenheit einen gewissen Umgang gepflegt hat, erfährt der Leser nicht. Die eigentliche Rolle und Funktion des Ich-Erzählers, der als Figur klar ersichtlich in Kontrast zu Oehler einen Schweigepart einnimmt, stellt daher auch eine heuristische Krux dar, weil seine Präsenz kaum ausreicht, ihm einen Charakter zuzusprechen.

Die Möglichkeiten des Autors den Ich-Erzähler nach seinen Wünschen zu gestalten, eröffnet ihm zweifelsfrei einen Spielraum, in dem er seinem Ich-Erzähler so viel Tiefe, so viele Interaktionen und Präsenz im Text zusprechen kann, wie er es für nötig hält. Diese Freiheit der Ausgestaltung beinhaltet freilich auch die Möglichkeit „die Vermittlung durch den Erzähler auf ein Minimum und vielleicht bis zum Nullpunkt herabschrauben“³⁰, ihn gar wie augenfällig in *Gehen* vorgeführt fast ausschließlich stillschweigend die Phrasen seines Gegenüber zitieren zu lassen, ohne dem Leser etwas über ihn mitzuteilen. Doch angesichts der Tatsache, dass hier die spärliche Handlung ihr Spannungsfeld geradezu aus der polaren Konstellation bzw. der Inbeziehungsetzung innerhalb einer erweiterten aber teilweise unübersichtlichen Dreieckskonstellation der Figuren zueinander gewinnt, schlägt die unbeantwortbare Frage nach dem konkreten Wissens- und Gedächtnisumfang des Ich-Erzählers um so vehementer zu Buche. Die vom Ich-Erzähler berichtete Neuordnung der Spaziergänge wäre damit nicht nur als einschneidender Bruch mit einer Gewohnheit zu lesen, sondern markiert aus formaler Sicht auch die Auflösung eines für die Narration maßgeblichen Bezugspunktes, so dass die Beurteilung zeitlicher Chronologie, konkret: die Vor-, Gleich und Nachzeitigkeit

27 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 156.

28 Ebd., S. 157.

29 Ebd., S. 175.

30 Meyer, Herman: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1963, S. 8.

des Sprechens, Denkens und des Gehens insgesamt dadurch künstlich erschwert wird. Dennoch kann definitiv ausgeschlossen werden, dass wir es hier mit einem unvermittelt einsetzenden und mit einem sich auf einer gegenwärtigen Zeitachse entwickelnden „Gespräch“³¹ oder mit einem „Redefluß“³² des Erzählers als Ansprache an Dritte oder in Form eines fiktiven Berichtes zu tun haben. Eine Protokoll- oder Autorfiktion wie sie Thomas Bernhard in anderen Erzählungen und Romanen etwa in *Frost* oder in Gestalt einer posthum wie lapidar eingefügten Randbemerkung in *Auslöschung* durchaus anbietet, fehlt hier zur Gänze. So wirkt aus der Einsicht heraus, dass im überwiegenden Schweigen des Ich-Erzählers durchaus ein gewichtiges Moment verborgen liegen mag, Niccolinis Behauptung, dass der „bis zum Ende der Erzählung sich erstreckende Monolog“ des Ich-Erzählers im wesentlichen „das verzweifelte Beharren eines denkenden Kopfes“ sei, ebenso problematisch, wie die Implikation: er würde durch sein Schweigen „vor allem seinen Zweifeln über die Mittelbarkeit von Gedanken, Erkenntnissen, Gefühlen, in einem Wort Wahrheiten, eine sprachliche Konkretion zu geben versuch[en]“ und folglich auch „gar nicht beabsichtig[en], etwas mitzuteilen, sondern stets über die Grenzen menschlichen Denkens, über die Unmöglichkeit der Sprache etwas zu erfassen sowie über das lügenhaft-verzerrende Prinzip der Sprache grübel[n]“³³. Ihrem Befund, dass es sich bei *Gehen* um „[k]eine Erzählung im narrativen Sinne“ handelt zum Trotz, versucht die Verfasserin so dennoch zugunsten einer Aufwertung des Ich-Erzählers dem Text eine gewisse narrative Verankerung abzurufen³⁴. Die Evidenz der Belege, die für eine solche Zuschreibung der von ihr behaupteten mentalen Prozesse notwendig wären, können allerdings von ihr nicht eingereicht werden. Dies verwundert aber kaum, weiß man um den Umstand, dass solche Spekulationen der Textgrundlage entbehren. So liefert die Autorin hier ein äußerst bedenkliches Beispiel einer über die Stränge schlagenden Überinterpretation, die pauschal von der Wissenschaft ausgewiesene Bernhard-Themen wie die Sprach- oder Erkenntniskepsis als wohlfeiles Paradigma dazu verwendet, diese bedenkenlos auf die Figur des Ich-Erzählers zu applizieren und somit die ihr wesentliche Konstitution der Abstinenz zu berauben. Die Ratlosigkeit im Umgang mit der Erzähler-Figur, wie sie die wissenschaftliche Bearbeitung von *Gehen* nachhaltig dokumentiert, resultiert somit vor allem aus der mangelnden Transparenz der im Text angedeuteten Zusammenhänge, die dem Dargebotenen eine verbindliche Kontingenz verleihen.

31 Niccolini, Elisabetta: Der Spaziergang des Schriftstellers: Lenz von Georg Büchner; *Der Spaziergang* von Robert Walser; *Gehen* von Thomas Bernhard. Stuttgart und Weimar: Metzler 2000, S. 181.

32 Ebd., S. 187.

33 Ebd., S. 188.

34 Ebd., S. 21.

Wir haben nun versucht einigen problematischen Fragen, die der Text bei genauer Lektüre zweifelsohne aufwirft, nachzuspüren und zugleich die Möglichkeiten und die Grenzen der interpretatorischen Spekulation aufzuzeigen. Von diesem Verständnis ausgehend lässt sich freilich auch die Frage eingehender besprechen, auf welchem Spaziergang sich die beiden womöglich befinden. Hierzu fällt vor allem auf, dass obwohl Bernhard in *Gehen* einen untrüglichen Hinweis liefert, dass sich die Protagonisten gerade auf einem Mittwochsspaziergang befinden³⁵, durch die äußerst unübersichtliche gehaltenen Eingangssequenz und der wie oben aufgezeigten Unverbindlichkeit von Wissen und Gedächtnis heraus dennoch ein schwerwiegenderes heuristisches Problem entsteht. Dies zeigt sich – wie bereits erwähnt – zum ersten Mal in der Reflexion des Ich-Erzählers über Gehrichtung und Geschwindigkeit. Denn seine Beobachtung über das „wahrscheinlich“ schnellere Voranschreiten „am Montag“³⁶ setzt eine Erfahrung voraus, die er faktisch nur auf seinem ersten Spaziergang mit Oehler am Montag unmittelbar nach Karrers Verrücktwerden hätte hegen konnte, aber durchaus auch auf ihren darauffolgenden regulären Spaziergang am Mittwoch oder alternativ dazu zu einem weitaus späteren Zeitpunkt. Der Übersichtlichkeit halber seien an dieser Stelle die Fakten, die der Text diesbezüglich liefert, nochmals zusammengetragen. Feststeht, dass Karrers Zusammenbruch an einem Montag während seines gemeinsamen Spaziergangs mit Oehler stattgefunden haben kann und das Gespräch mit dem Nervenarzt Scherrer nur am darauffolgenden Samstag. Wir wissen auch, dass Oehler mit dem Ich-Erzähler vor besagter Abmachung nur am Mittwoch gegangen ist. Könnte nun der erste Spaziergang der beiden auf den Mittwoch unmittelbar nach Karrers Einweisung und der zweite auf den Montag nach Oehlers Gespräch mit Scherrer gefallen sein? Demnach hätte auch die Vereinbarung durchaus zum ersten Mal an diesem besagten ersten Mittwoch stattfinden können, so dass der Ich-Erzähler erst am darauffolgenden Montag zum ersten Mal mit Oehler an diesem Tag gegangen wäre und folglich der Mittwochsspaziergang auf den der Ich-Erzähler sich oben bezieht somit erst neun Tage nach dem Vorfall im rustenschacherischen Laden hätte stattfinden können. Da von einem Ausfall eines oder gar mehrerer Spaziergänge an keiner Stelle die Rede ist und man auch von der zwingenden Notwendigkeit ausgehen muss, dass Oehler in existentieller Weise den Zusammenbruch eines gewohnheitsbedingten Rituals kompensieren will bzw. muss und dass in diesem Zusammenhang ein einschneidendes Ereignis, wie der Ausfall eines Spaziergangs nicht unerwähnt geblieben wäre, lässt sich gründend auf die Suggestion des Autors, dass wir es bei *Gehen* mit einer eindeutig-bestimmbaren und binären Abfolge von Montag- und Mittwochsspaziergängen zu tun haben, also aus der Evidenz eines veränderten aber kei-

35 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 145.

36 Ebd., S. 143.

neswegs suspendierten Gewohnheitsrituals, feststellen, dass der Leser im Sinne dieser „Logik des Zeitplans“³⁷ und des daraus erwachsenden allgemeinen Weltverständnisses argumentieren könnte.

Zusammenfassend lässt sich somit behaupten, dass wenn nun Karrer an einem Montag verrückt geworden ist, Oehler am Samstag mit Scherrer sprach, dazwischen am Mittwoch ein Spaziergang mit dem Ich-Erzähler stattfand. Dieser Mittwochspaziergang kann jedoch unmöglich derjenige sein, auf den sich der Ich-Erzähler im obigen Hinweis bezieht. Schließlich referiert Oehler auch über sein Gespräch mit Scherrer und es könnte auch unmöglich der Ich-Erzähler die Vermutung aufstellen, dass Oehler am Montag mit Karrer schneller gegangen sei. Hierzu würde es ihm einfach an Erfahrung fehlen. Sehr wohl kann aber nichtsdestotrotz am ersten Mittwoch, zwei Tage nach Karrers Einweisung und dem ersten regulären Spaziergang der beiden vor dem Gespräch mit Scherrer oder am darauffolgenden Montag Oehler den Ich-Erzähler schon aufgefordert haben, von nun an mit ihm auch am Montag zu gehen. Damit wäre den wüsten Spekulationen Tür und Tor geöffnet, da bei der Frage, welcher Bezugspunkt für die Beurteilung von Nach-, Gleich- und Vorzeitigkeit maßgeblich sei, ein einziger temporaler Orientierungspunkt maßgeblich, aber nicht zwingend notwendig eine einzige Lesart befördert. Somit haben wir es mit einer Frage zu tun, die freilich ohne eindeutige Antwort bleiben muss und es ist für diese Erzählung geradezu symptomatisch, dass der Autor weder die oben angeführten Möglichkeiten sanktioniert noch hinreichend bestätigt. Was sich bei dieser Lesart am ersten Mittwochspaziergang und am darauffolgenden Montag ereignet hat oder was dabei besprochen wurde, würde sich faktisch unserer Kenntnis entziehen. Beide haben für das konkret Dargebotene bis auf die Rekapitulation der Aufforderung und der Einwilligung des Ich-Erzählers aber auch keine weitere Relevanz.

2.

Im Gefolge des unvermittelten Einstiegs in den Montag-Mittwoch-Antagonismus gesellen sich im Folgenden die Attribute der Richtung und der Geschwindigkeit hinzu, die ihrerseits als weitere Argumente und Fortführung des kontrapunktischen Vergleichs fungieren. Einerseits wird dadurch erneut der Unterschied zwischen den beliebig ausgewählt wirkenden Tagen betont, andererseits über den Vergleich von Karrers Gehweise mit der des Ich-Erzählers hinaus auf die unterschiedlichen Denkweisen der Beiden durch ein in Klammern eingefügtes: „(Denken)“³⁸ hingewiesen. Während durch den Bewe-

37 Winterstein, Stefan: Thomas Bernhard: „Gehen“. Eine Orientierung. Wien: Museumsverein Alsergrund 2002, S. 10.

38 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 144.

gungsablauf (Richtung und Geschwindigkeit) die Denkweise der Figuren spezifiziert und zum ersten Mal das Gehen mit dem Denken formelhaft verknüpft wird, legt der Autor dadurch zugleich bewusst die Verquickung „materielle[r] und symbolische[r] Räume“³⁹ offen. Dadurch wird dem zuvor Besprochenen ein ganz anderer Sinn als Möglichkeit zudedacht und dem Künftigen eine ambivalente Ausrichtung verliehen. Dieser Akt der Desillusionierung führt automatisch zur Aufgabe einer „naiven“ Lesart⁴⁰, so dass unter dem Gesichtspunkt der Doppelpoligkeit die Annahme forciert wird, dass jede weitere „Körperbewegung“ mit der „Geistesbewegung“⁴¹ korrespondieren würde⁴². Dies ist insoweit für die Lektüre entscheidend, da der gesamte Textkorpus mit Signalen versehen ist, die das Ausgesagte als Beispiel für eine höher angesiedelte Idee subsumieren, etwa durch die „gleichmäßig synchrone Intensivierung von körperlicher und geistiger Bewegung“⁴³. Infolge dessen scheint das Ausgesagte bzw. Dargestellte stets über sich hinaus zu verweisen. Daraus ergeben sich freilich die unterschiedlichsten Bedeutungszusammenhänge.

Die Form eines hauptsächlich auf der Stelle tretenden Monologisierens der Sprechfigur Oehler korrespondiert offensichtlich mit der zirkulären Gehbewegung. Sein stellenweise kaum nachvollziehbare Suada, die eine überbordende Anzahl von Varianten liefert, liegt ferner einer Poetik zugrunde, die das Identische auf der Folie der Vielfalt des Ausdrucks ausspielt. Damit würde freilich das Gehmotiv simultan verschiedene semantische Ebenen zur Sprache bringen. Die erste würde die Bewegung auf einem fiktiven Stadtplan Wiens markieren, die sich aus den sporadischen Hinweisen auf bestimmte Straßennamen ergibt. Die andere vollzieht sich parallel auf geistiger Ebene und fungiert auch als Folie für einen, der selbstkritisch die Möglichkeiten des Denkens dadurch nivelliert, dass er immer wieder auf die Unsagbarkeit des Gedachten zu sprechen kommt, bis er ab einer bestimmten Stelle sein Thema als Vergegenwärtigung des Fall Karrers ausgibt. In diesem Zusammenhang mündet das Ganze in eine schier unabschließbare Fragestellung, so dass auch jenes auf unbestimmte Zeit prolongierte Abschreiten eines zirkelförmigen Parcours eine semiotische Funktion für sich beanspruchen darf. Der Spaziergang durch „die Klosterneuburgerstraße“⁴⁴, die „Alserbachstraße und wieder

39 Wenzel, Horst: Räume der Wahrnehmung. In: Sprache und Literatur. H. 94 (2004), S. 1-8, hier: S. 1.

40 „Bernhards Text schreibt somit die Theorie einer Bewegung, nicht irgendeiner, sondern eben jener, an der die Theoretisierung der menschlichen Motorik exerziert wurde“. (Rieger, Stefan: *Gehen: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard*. In: Schößler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 30-47, hier: S. 31.)

41 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 216.

42 Vgl. Jahnsen, Angeli: Thomas Bernhards *Gehen*. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Rezipienten. In: Schößler / Villinger 2002, S. 51-68, hier: S. 59.

43 Kahrs 2000, S. 173.

44 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 151.

zurück⁴⁵, zum „rustenschacherschen Laden“⁴⁶, zum „Gasthaus Obenaus“⁴⁷, über die „Friedensbrücke“⁴⁸, „in den Park in der Klosterneuburgerstraße“⁴⁹, oder – als möglich denkbare Ziel – „in den Franzjosefsbahnhof“⁵⁰ würde somit einerseits die Topographie eines Handlungsverlaufs markieren, zugleich aber auch eine Denkbewegung verräumlichen, in dem er die Fatalität geistiger Exkurse (wie lebensnotwendig sie für die Protagonisten auch sein mögen) als ständige Fortbewegung ohne Ankunft zum Ausdruck bringt. Diese geben sich als Anhäufung von *Rettungsversuchen* zu erkennen, die sich allesamt als Trugbilder, als *Unsinn*⁵¹ entpuppen. Oehlers Versuche, die Frage nach dem Verrücktwerden durch eine ausgeweitete und sich immer weiter ausweitende Rekonstruktion des Tathergangs, also vermittels eines Verweiszusammenhangs, der alle Faktoren berücksichtigen muss, zu erörtern, dient in diesem Sinn auch als weiteres Beispiel für eine Studie, die seit *Frost* aufbricht das Unergründliche zu erforschen, letztendlich aber nur Fragen aufwerfen kann.

Damit gelingt es Bernhard auch in *Gehen* am Beispiel einer Ursachenforschung in der allmählichen Zusammenfügung von eingefügten Teilursachen aus der Erinnerung Oehlers auf der Folie des im Hintergrund aufleuchtenden Bewegungsablaufs in Gestalt eines fortgesetzten und fortsetzbaren Gehens und der einander überlappenden Spaziergänge mit dem Ich-Erzähler und Karrer, ein mehrfach übereinandergeschichtetes Erzählgebäude aufzubauen und damit sein Thema eben nicht nur auf der sukzessiven Achse narrativer Entfaltung zum Ausdruck zu bringen, sondern nach dem Prinzip der „aufeinander untereinanderliegenden sich fortwährend ineinanderschiebenden und verschiebenden Bilder“⁵² variantenreich auszugestalten. Dazu gehört freilich die komprimierte Darstellung durch das Motiv des Gehens, aber auch dessen thematisch extensive Ausbreitung über den gesamten Textkorpus und seine Verquickung durch eine über das Dargebotene hinausgehende Ausweitung. Letztlich haben wir es somit auch mit einer potenzierten Darstellung und Mehrfachbeleuchtung zu tun, die die verschiedenen zeitlich nebeneinanderliegenden Spaziergänge miteinander verschränkt und dem Text einen wechselseitig sich erhellenden Verweiszusammenhang zugrunde legt.

45 Ebd., S. 165.

46 Ebd., S. 184.

47 Ebd., S. 206.

48 Ebd., S. 211.

49 Ebd., S. 217.

50 Ebd., S. 89.

51 So lautet der Titel von Thomas Bernhards letztem veröffentlichten Prosatext: Thomas Bernhard: Werke. In: Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 11: Erzählungen I. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

52 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 177.

Auf den ersten Blick könnte ein Kernstück für die Rechtfertigung dieser Klassifizierung von *Gehen* in die Reihe der „Spaziergängertexte“, der thematisierte Zusammenhang von Gehen und Denken und das suggerierte Nachzeichnen des Denkens mittels gesprochener Sprache bilden. Somit baut *Gehen* automatisch eine Nähe zu anderen Spaziergängertexten auf, da diese auch traditionell eine „Ausschweifung“ in doppeltem Sinne verfolgen und so stets zur physischen auch Bewegung „im geistigen Sinne“⁵³ anbieten. Allerdings gerät eine solche Sichtweise nicht zuletzt ins Wanken, weil der Text in der Grundlegung des Zusammenhangs von Gehen und Denken selbst keine einheitliche Position einnimmt und faktisch zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Gleichungen liefert, die sich ausnahmslos in die Ökonomie der verschiedenen divergierenden Versionen eines einzelnen Sachverhalts einfügen lassen. Denn entgegen der betonten Hervorhebung, dass es sich bei Gehen und Denken um gleichzusetzende Begriffe handelt, wird dieses bewusst nur provisorisch angelegte Schema im letzten Drittel der Erzählung auf irritierende Weise als unhaltbar entlarvt. Dies vollzieht sich augenfällig als Oehler den Ich-Erzähler abrupt über den wesentlichen Unterschied von Gehen und Denken aufklärt.

Während wir immer gedacht haben, wir können Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang machen auch für längere Zeit, muß ich jetzt sagen, daß es unmöglich ist, Gehen und Denken zu einem einzigen totalen Vorgang zu machen auf längere Zeit. Denn tatsächlich ist es nicht möglich, *längere Zeit zu gehen und zu denken in gleicher Intensität*, einmal gehen wir intensiver, aber denken nicht so intensiv, wie wir gehen, dann denken wir intensiv und gehen nicht so intensiv wie wir denken, einmal denken wir mit einer viel höheren Geistesgegenwart, als wie wir gehen und einmal gehen wir mit einer viel größeren Geistesgegenwart, als wie wir denken [...]. Gehen wir intensiver, lässt unser Denken nach, sagt Oehler, denken wir intensiver, unser Gehen. Andererseits müssen wir gehen, um denken zu können, sagt Oehler, wie wir denken müssen, um gehen zu können, eines aus dem anderen und eines aus dem anderen mit einer immer noch größeren Kunstfertigkeit. Aber alles immer nur bis zu dem Grad der Erschöpfung. Wir können nicht sagen, wir denken, wie wir gehen, wie wir nicht sagen können, wir gehen, wie wir denken, weil wir nicht gehen können, wie wir denken, nicht denken, wie wir gehen. [...] Wir können auch ohne weiteres sagen, daß es uns oft gelingt, gleichmäßig zu gehen, aber diese Kunst ist offensichtlich die allerschwierigste und die am wenigsten zu beherrschende.⁵⁴

Diese plötzlich behauptete „Interferenz zwischen Gehen und Denken“⁵⁵ fungiert als bewusst herbeigeführte Irritation. Wenn auch zu Anfang in Analogieschluss die zuvor dem Gehen zugesprochenen Attribute der Richtung und der Geschwindigkeit unmittelbar dem Denken zugeordnet wurden, entlarvt Bernhard an oben zitierter Stelle rückwirkend die zuvor suggerierte Verbindung von Denken und Geschwindigkeit als Trugschluss.

53 Fauser, Markus: Die Promenade als Kunstwerk. Karl Gottlob Schelle Die Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren (1802). In: Euphorion. H. 84 (1990), S. 147-162, hier: S. 147.

54 Bernhard: Gehen (Anm. 12), S. 212f.

55 Rieger 2002, S. 31.

Damit zeigt sich deutlich, dass hier ein Autor am Werk ist, der „seine eigene Funktionsgesetze zu konstituieren und gleichzeitig ihre Zerstörung zu bewirken“⁵⁶ trachtet.

Er verfolgt damit untrüglich eine doppelte Strategie, in dem er sich bewusst zunächst in die Tradition derjenigen Autoren begibt, die auf der Grundlage dieses Motivs ihren Texten eine weitreichende semiotische Struktur und Aussage verleihen⁵⁷, posthum aber aus dieser Traditionslinie ausbricht, in dem er auch seinem bislang etabliertem Schema „widerspricht“. Einerseits scheint es daher durchaus berechtigt das Motiv, wie es Jahnsen hervorhebt, „nicht von literarischen [...] Vorbildern abzuleiten, sondern es als provokatives, gegen die Tradition gewandtes“⁵⁸ zu verstehen, andererseits betreibt Bernhard augenfällig „ein doppeltes Spiel von Übereinstimmungen und Gegensätzen“⁵⁹. Keineswegs außer Acht lassen sollte man dabei, dass diese zweifelsohne irritierende Kehrtwende aus einer nicht nur erzählstrategisch dezidierten Haltung gegenüber dem Geschichtenerzählen erwachsen ist. Als Endpunkt eines aus dem Gleichgewicht geratenen Ganzen bzw. als Resultat einer unmöglich zu denkenden Einheit werden hier Gehen und Denken auch aus diesem Grund als zeitlich nebeneinanderstehende Handlungen besprochen. Die Frage nach der Bedeutung dieses interpolierenden Stellungsspiels wäre damit ein wesentlicher Hinweis darauf, dass das „Gleichgewicht [...] eine vorherrschende Metapher in Bernhards Werk“⁶⁰ darstellt. Daher wäre es verfehlt die Einsicht, dass Gehen und Denken nur in eingeschränktem Maße als „gleiche Begriffe“⁶¹ behandelt werden dürfen, absolut zu setzen und rückwirkend auf den gesamten Text zu applizieren. Denn schnell wäre die Palette an Möglichkeiten, die der Autor über weite Strecken offen hält – ja auch bewusst zulässt – verkannt. Denn erst vor dem Hintergrund einer Gleichsetzung von Gehen und Denken erhält Oehlers Anliegen nach einer Neuregulierung des Gehens seine existentielle Relevanz. Die Rede vom Gerettetsein⁶² impliziert hier die Drastigkeit dieses notwendigen Wendepunktes im Leben Oehlers, der eine kurzweilige Veränderung seiner Geh- bzw. Denkroutine mit sich bringt. Da Bernhard gerne den Stillstand auf die geistige Verfassung seiner Protagonisten als ständig sie bedrohende Gefahr geistiger Umnachtung überträgt, erhält das scheinbar belanglose Sprechen über Gehgewohnheiten oder Oehlers Artikulation seiner Angst vor dem Alleine-Gehen-Müssen und der Konsequenz dann am „Montag überhaupt nicht mehr“ zu gehen eine für ihn existentielle und damit ernstzunehmende Bedrohung. Die oft zur Schau gestellte Radi-

56 Robbe-Grillet 1965, S. 11.

57 Vgl. hierzu auch Jahnsen 2002, S. 63.

58 Ebd., S. 63.

59 Robbe-Grillet 1965, S. 11.

60 Eck-Koeniger, Andrée: *Das Gasthaus. Der Raumbegriff im erzählenden Werk Thomas Bernhards*. Wien, Linz, Weitra, München: Bibliothek der Provinz 1994, S. 141.

61 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 213.

62 Ebd., S. 144.

kalität und Ausweglosigkeit der Existenz von Bernhards Figuren hat dazu geführt, dass abseits der durchaus plausiblen Erkenntnis, dass die „Macht der Gewohnheit“ durchaus ihren Stellenwert im Leben der Menschen hat, „obwohl und selbst wenn sie ihn zu erdrücken droht“⁶³, die Vorgänge und Abläufe bei Bernhard allerdings in ihrer Fatalität und Ausschließlichkeit nicht für jeden nachvollziehbar bleiben. Sieht man nun in der wiederholten Darstellung der gewohnheitsmäßigen Denk- Sprech- und Gehbewegung den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt des Textes, wird in zunehmender Weise deutlich wie diese Gewohnheit als festgefahrene Routine durch die Wiederaufnahme auch derart rhythmisiert zur Darstellung gelangt, dass die Idee von der „Macht der Gewohnheit“ mit dem alternierenden Sprachspiel verquickt wird, in dem alle dargebotenen Vorgänge in *Gehen* – darunter das Gehen, Sprechen und Denken – zu gewohnheitsmäßigen Wiederholungen erstarren. Nichtsdestotrotz entfaltet sich innerhalb dieser starren Grenzen und trotz der Negation eines sprach- und erkenntnistheoretischen Telos eine Dynamik, die für *Gehen* symptomatisch ist und die Oehler in Bezug auf die notwendige Fortsetzung seiner Spaziergänge am Montag und Mittwoch auch als solche kennzeichnet.

Es sei aber gut, sagt Oehler und er sagt in unmißverständlich belehrendem Ton, von größter Wichtigkeit für den Organismus, ab und zu und in nicht zu großem Zeitabstand, die Gewohnheit zu ändern, und er denke nicht nur an ändern, sondern an ein *radikales Ändern* der Gewohnheit. Sie ändern Ihre Gewohnheit, sagt Oehler, indem Sie jetzt nicht nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen [...] während ich meine Gewohnheit dadurch ändere, daß ich bis jetzt immer Mittwoch mit Ihnen, Montag aber mit Karrer gegangen bin, jetzt aber Montag und Mittwoch und also auch Montag mit Ihnen gehe [...]⁶⁴

Bemerkenswert ist für den „genauen“ Leser ferner wie der Text von den Modalitäten des Spaziergangs auf die höchst belanglos erscheinenden Unterscheidungs-Kriterien hinsichtlich der Kleidungsgepflogenheiten der beiden Figuren ausweicht und wie der Autor augenscheinlich in *Gehen* eine „Ästhetik des Partikularen“⁶⁵ verfolgt.

3.

Hinsichtlich des Kleidungsdisputs wäre primär anzumerken, dass analog zum Anfang der Erzählung, wo die verschiedenen Denkweisen Karrers und des Ich-Erzählers an der Gangart exemplifiziert wurden, auch hier kontrapunktisch die Kleidungsfrage zum Anlaß genommen wird, um nun zwischen Oehler und dem Ich-Erzähler zu unterscheiden. Dies geschieht durch „die Übertragung des Gegensatzverhältnisses von Urteilska-

⁶³ Honold, Alexander: Die Macht der Gewohnheit. In: Ders. (Hg.): Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 51-58, hier: S. 58.

⁶⁴ Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 143f.

⁶⁵ Mainberger 2003, S. 109.

tegorien auf zwei konträre Gesprächspartner⁶⁶, so dass zum erstem Mal der Eindruck entstehen könnte, dass durch eine Vielzahl von ähnlich seltsamen Vergleichen im Rahmen einer allmählich vorgeführten Differenzierung womöglich eine Hierarchisierung entstehen könnte. „Daß die Figuren aus *Gehen* keine echten, unverwechselbaren Individuen sind⁶⁷“, zeigt sich aber schon in ihrer Namensgebung, wie es Petrasch richtig angemerkt hat⁶⁸. Sucht man ferner den Sinn dieses Streitgesprächs darin, dass man diese Textpassage lediglich als Karikatur außerweltlicher Zusammenhänge sieht, läge es zwar nahe, diesen Abschnitt etwa als Inszenierung einer Alt-Herren Zankerei oder als „Karikaturen kauziger Zeitgenossen“⁶⁹ zu lesen. Doch die Vermutung, es handle sich hierbei um eine sprachmimetische Bloßstellung der Figuren oder bloß um die Darstellung eines semantischen Leerlaufs, der den Disput insgesamt lediglich als „grotesk“ oder „absurd“ ausweisen würde, widerspricht dem Charakter einer Prosa, die der Autor selbst als künstlichen Bühnenraum der Sprache versteht, auf dem „sich alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse“⁷⁰ abspielen. Gerade dieser Umstand lässt erahnen, dass auch hier mehr zum Ausdruck gelangt als nur das Streitgespräch zweier entgegengesetzter Geschmäcker.

Der Ansatzpunkt, der diese modische Kontroverse mit der Feststellung einleitet, dass während Oehler „seinen Mantel nur vollkommen geschlossen“, der Ich-Erzähler seinen „nur vollkommen offen“⁷¹ tragen würde, verdeutlicht, dass die „fortwährende Angst“ des einen vor „Verkühlung“ und des anderen „vor Ersticken“, so entgegengesetzt sie auch sein mögen, als gemeinsame Angst vor einem gewaltsamen Ende zu verstehen sind und zeigt damit in beispielhafter Weise auf, wie der künstlich aufrechterhaltene Antagonismus bei Bernhard zuweilen ein kurzweiliges Leben führt und im Grunde doch

66 Lederer, Otto: Syntaktische Form des Landschaftszeichens in der Prosa Thomas Bernhards. In: Botond, Anneliese (Hg.): Über Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 42-67, hier: S. 52.

67 Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 69.

68 Vgl. hierzu Petraschs Diagnose, dass „die Eigennamen der Figuren [...] rhythmische und lautliche Äquivalenzen aufweisen“ würden. „Die rhythmischen Äquivalenzen ergeben sich aus der gleichen Silbenzahl der Namen, die lautlichen aus der Wiederkehr von ‚Doppel-r‘ und ‚er-Endung‘ (z.B. Hollensteiner/Rustenschacher oder Oehler/Karrer/Scherrer)“. Damit forciert Bernhard zweifelsohne die Künstlichkeit seiner Texte, ohne jedoch, dass dadurch, wie Petrasch behauptet, die „Welt als absurd, sinnlose Konstruktion“ sich gleich zu erkennen gibt. (Petrasch, Ingrid: Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. Frankfurt am Main, Bern und New York: Lang 1987, S. 150.)

69 Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Band 1. Berlin: De Gruyter 1963, S. 31.

70 Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Ders.: Der Italiener. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 78-90, hier: S. 80.

71 Bernhard: *Gehen* (Anm. 12), S. 144.

verschiedene Spiegelvarianten des Einen formuliert⁷². Zeitgleich schickt sich an dieser Stelle zum ersten Mal der Tod an, neben dem Wahnsinn die Sprechbühne des Erzählens zu betreten. Ähnlich wie zuvor Oehlers Anliegen nach einer Neuregulierung des Gehens, wie der daran anschließende Kleidungsdisput auf den ersten Blick belanglos wirken mag, wird nichtsdestotrotz beiden stets eine existentielle Relevanz zugesprochen⁷³. Somit gerät auch hier die „Katastrophe“ ins Sichtfeld des Lesers, „die unaufhörlich das Lachen erstickt und so etwas wie tragische Erschütterung nicht aufkommen läßt.“⁷⁴ Damit wäre eine, wenn auch als äußerst vage zu bezeichnende, erste lexikalisch-semantiche Verkettung von offenbar Unzusammenhängendem angedeutet, die den – bezogen auf eine lineare Entfaltung des Falles Karrer vollkommen unmotiviert wirkenden – Passus in einen größeren Verweisungszusammenhang stellt und ihm spürbar Gewicht verleiht. Denn letztlich handelt es sich in *Gehen* um die Oszillation von unterschiedlichsten sich zeitgleich überlappenden und stets in Wechselbeziehung gehaltenen Themen. Wir haben es in *Gehen* daher stets auch mit einem schier unerschöpflichem „Meditieren über unauflösliche Tatsachen“ zu tun.

Daher erstaunt es kaum, dass in diesem Passus die vollkommen entgegengesetzten Positionen nicht nur aufeinander prallen, sondern dieser Sachverhalt minutiös durch eine begrenzte Serie an Kleidungsstücken durchdekliniert wird. Trotzig wird dem Hass auf „hohe Schuhe“ der Hass auf „Halbschuhe“⁷⁵ entgegengestellt, den „von der Schwester gestrickt[en]“ „dicke[n] und derbe[n] [Woll-] Fäustlinge[n]“ die „von der Frau gekauften“ „dünnen Schweinslederhandschuhe“, der „stulpenlose[n]“ „eine Hose mit Stulpe“, der Farbe „grau“ die Farbe „schwarz“⁷⁶. Frappierend ist hierbei neben dem im Werk Bernhards austauschbaren Minimalpaar Schwester-Frau, die symmetrisch angelegte Umkehrung der Kleidungspräferenzen beider Protagonisten, die der Text selbst, nachdem er sie zu Genüge durchexerziert hat, lakonisch als Anschauungsbeispiel für eine festgefahrene Gewohnheit anbringt, die er unmittelbar darauf erneut auf das Denken allgemein bezieht.

72 Das Kleidungsmotiv in Verbindung mit dem des Erfrierens durchzieht das Gesamtwerk. Bernhard selbst erklärt im Interview: „Jeder Mensch braucht Mäntel, weil er sonst im Winter derfriert [sic!], und, die *Welt ist eine art Winter*“ (Fleischmann 1991, S. 182.)

73 Priessnitz, Reinhard: Werkausgabe. Band 3/2. Literatur, Gesellschaft etc. Hg. Von Ferdinand Schmatz. Graz und Wien: Droschi 1990, S. 12.: „für bernhard, scheint es, sind dinge stets ‚letzte dinge‘“. Vgl. auch Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Tragödien sind die Komödien oder Die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft. In: Bayer, Wolfram (Hg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1995, S. 16. Hier erklärt Schmidt-Dengler wie bei Bernhard die Belanglosigkeiten „dieselbe Triftigkeit erhalten könnte wie die von Leben und Tod“. Eine Lesart, die für ihn „so abwegig nicht“ sei.

74 Sorg 1977, S. 168.

75 Ebd., S. 144.

76 Ebd., S. 145.

Wir gehen aber nicht mehr von unserer Kleidung ab und so ist es unsinnig, zu sagen, Oehler sollte einen schmalkrempigen Hut, eine Hose mit Stulpe, nicht so enge Röcke, wie er sie anhat, tragen etcetera, ich solle Fäustlinge, schwere hohe Schuhe anziehen, etcetera, weil wir von der Kleidung, die wir anhaben, jahrzehntelang anhaben, wenn wir weggehen, gleich, wo wir hingehen, nicht mehr abgehen, weil wir diese Kleidung in Jahrzehnten nur endgültig Gewohnheit und also nur endgültig Kleidung geworden ist.

Die einleitenden Sequenzen über das Gehen und die modische Auseinandersetzung zwischen dem Erzähler und Oehler geben sich schnell als Darstellungen eines reflexiven aber auch kommunikativen Leerlaufs zu erkennen, der eine fadenscheinige Groteske entspringt, die dann ganze Absätze lang durchexerziert wird. Durch die Durchdeklinierung von Kleidungsstücken ohne vordergründigen Aussagewert wird zusätzlich eine Entsemantisierung vollzogen, die zumindest approximativ die Möglichkeit des Umschlags in Sinnlosigkeit andeutet, ohne dass die einzige Bedeutung dieses Passus darin läge, lediglich die Absurdität der Szene zu unterstreichen. Vielmehr legt der Autor die Fassade frei, während er dem Leser eine Handlung vormacht, die sich zugleich als vordergründig vorstellt. Der Unsinn wird damit als Initial- und Endpunkt in einen kreisförmigen Diskurs gesetzt. Während nun die lächerlich anmutenden gegenseitigen Dummheitsbekundungen und die Versuche dem Gegenüber doch den eigenen Kleidungsstil aufzuoktroyieren als unsinnige Attitüden entlarvt werden, wird dieses Unterfangen auch durch das textimmanente Gestaltungsprinzip der Polarisierung und der Opposition parodistisch zur Schau gestellt⁷⁷. Vermittels der antithetischen Struktur der Sätze wird aber auch – und dies ist m.E. entscheidend – von Anfang an, das zweipolige Paradigma einer zirkelförmigen Diktion ins Werk gesetzt, so dass auch in *Gehen* „Gründe für die Wertung“ nie genannt, wie „der Widerspruch nicht dialektisch bearbeitet, sondern in seiner Binartität belassen“⁷⁸ werden. Das interpolierende Schema vollzieht sich sowohl auf Ebene der Themen und Motive, aber auch auf Ebene der Syntax und einzelner Morpheme und setzt sich allein schon aufgrund der frappierenden Insistenz, mit der Bernhard seinen Text im Ganzen wie im Einzelnen nach diesem Schema gestaltet, immer mehr als Aussage durch.

Kataphorisch wird nicht zuletzt schon in diesem frühen Stadium die Kluft und Unversöhnlichkeit zwischen Frage und Antwort, Aussage und Gegenaussage, kurz: die Konfrontation zweier entgegengesetzter Positionen vorweg genommen, die in einem ähnlich parodistisch anmutenden Hin und Her eines „Streitgesprächs“ im rustenschaacherischen Laden den „Untergang“ Karrers besiegelt. Man sieht also wie in *Gehen* nach Albes, „die Erzählerrede durch ein fast unmerkliches, aber stetiges Verschieben begriff-

77 Vgl. hierzu Bode 1992, S. 624.: „Der tendenziell selbstbezügliche Text ist einer, der seine Machart und sein Material hervorkehrt; er tut dies über seine eigentümliche Strukturierung, die ihn im Spannungsverhältnis zur Normalsprache doppeldeutig werden läßt. Nichts könnte offensichtlicher sein.“

78 Meyer-Arlt 1997, S. 101.

licher Hierarchien in Bewegung gerät“⁷⁹. Sprachlich gelangt das Erzählen von den konkreten Modalitäten der gemeinschaftlichen Spaziergänge über den Kleidungsdisput hin zum allgemeinen Thema der Gewohnheit. Der „Macht der Gewohnheit“, einem zentralen Thema im Werk des Autors, wurden damit zugleich verschiedene Anschauungsbeispiele zugeführt. Während durch die Debatte über Kleidungspräferenzen dem Leser ein weiteres Thema angeboten wurde, das zum Spektrum möglicher Gesprächsthemen zweier regelmäßiger Spaziergänger gehört. Zweifelsohne zwingt eine derartige Diktion dem Leser „eine Lektüre“ auf, „die nicht linear voranschreitet, sondern eher im Kreis herumgeht oder einen bestimmten Sachverhalt Aspekt für Aspekt in winzigen Schritten umrundet, ohne freilich zu jenem – vielleicht nur imaginären – Sinnzentrum vorzudringen, das der Text mit seinen semantischen Oppositionen zu umreißen scheint.“⁸⁰ Unter der merklichen Aussparung narrativer Entfaltung begnügt sich nun der Text, bevor er später verschiedene zentrale Aspekte des Fall Karrers in den Vordergrund rückt, den Wert und den Unwert ebenso oszillierend wie variantenreich herauszustreichen. Dies geschieht – wie bereits erwähnt – auch weiterhin in der gegenläufigen Bewegung der wiederholten Veranschaulichung und eines dem Text inhärenten Prinzips des Hin- und Herpendelns zwischen verschiedenen Möglichkeiten der kontemplativen Anschauung, die selbst einer „Macht der Gewohnheit“ unterliegt – ganz im Sinne einer Fatalität des Nichtmehrhinauskönnens und eines unüberwindbares Fatum intellektueller Existenz.

4.

Durch die ausgesprochenen Diskrepanz zwischen Karrers vehement attestierten „Kunst des Nachdenkens“⁸¹ und tatsächlich absurd erscheinender Szenen entsteht ein Spannungsfeld, in dem die stilistischen Eigenheiten, aber auch die „Unsinnigkeit“ der vorgeführten „Vorgänge“ zu einem bedeutenden Sachverhalt avancieren, so dass der Leser nach Schmidt-Dengler dadurch geradezu herausgefordert wird „nach einem ‚konkreten Sinn‘ zu fragen“⁸². Hinzukommen auch innerhalb dieser Szene jene Potenzierungsmittel, die der Autor bewusst einsetzt um durch sie – manchen Märchen oder Parabeln ähnlich, durch „Motive der Fremdheit, des plötzlichen Erscheinens und des Unbeschreiblichen“⁸³ – den Eindruck einer „parabolische[n] Erzählweise“⁸⁴ zu vermitteln.

79 Albes 1999, S. 35.

80 Ebd., S. 35.

81 Ebd., S. 160.

82 Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986, S. 39. Vgl. hierzu auch Petrasch 1987, S. 59.

83 Ebd., S. 63.

84 Ebd., S. 183

Trotz dieses symptomatischen Spannungsfeldes wird das Ereignis im rustenscha-
cherischen Laden letztlich in Klammern gesetzt, um zu bedeuten, dass das dort sich
Ereignete nicht Ursache und damit Antwort sein kann. Der Vorfall kann daher nicht um
seinetwillen erzählt worden sein als Höhepunkt und Auflösungspunkt des Ganzen. Er
offenbart sich vielmehr als provisorischer Endpunkt einer nie endenwollenden Rekon-
struktionsbewegung, die durch das fortgesetzte Fragen, immer weiterer Rückblicke und
Darstellungen bedarf. Die Suche nach der Ursache fungiert unter dem Deckmantel der
Wahrheitssuche als Teil einer für die Moderne und Postmoderne signifikanten Vorstel-
lung vom Aufbruch ohne Ankunft wie sie auch ein den Textraum öffnender Verweis-
zusammenhang mit sich bringt. Dadurch entsteht symptomatisch die Phantasmagorie
eines chronologischen, auf ein narratives Ziel hinarbeitenden Erzählens. Die Antwort
liegt gemäß Oehler aber stets in einer unerreichbaren Ferne, in einer Vielzahl an Ver-
und Hinweisen, die der Text als fortgesetzte Suspension dem Leser anbietet.

Dementsprechend wird in *Gehen* – bezogen auf den Anfang und auf das Ende – die
Abgrenzung der erzählerischen Fläche in Frage gestellt. Einzig das eruptive Ereignis
von Karrers geistigem Zusammenbruch gibt dem Ganzen noch einen vermeintlichen
narrativen Angelpunkt. Im Einzelnen wie im Ganzen zeigt sich die Unvollkommenheit
bei Bernhard als bewusstes Formprinzip. Das müsste freilich zu einem anderen Umgang
mit Bernhards Text führen, liegt doch dieser Art von Literatur ein ganz anderes Werk-,
Text- und Erzählverständnis zugrunde.